

Marie-Joseph Chénier en España*

Juan A. Ríos

La realización de un trabajo colectivo sobre las traducciones al español de obras teatrales durante el siglo XVIII nos ha permitido confirmar la importancia de autores ya analizados por su presencia en la escena española de la época.¹ No obstante, el repaso exhaustivo de tan amplio listado también nos ha deparado algunas sorpresas relativas. Entre las mismas cabría situar las traducciones de dos obras fundamentales de Marie-Joseph Chénier (1764-1811): las tragedias *Jean Calas ou l'École des juges* (1791; 1ª ed. París, chez Moutard, 1793) y *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* (París, chez Moutard, 1793),² traducida la primera por Dionisio Solís con el título *Juan de Calás, o sea La escuela de los jueces* (1822) y la segunda por Vicente Rodríguez de Arellano con el título de *El duque de Pentiebre* (1803).³

El jacobino Marie-Joseph Chénier es un autor muy directamente relacionado con el ambiente cultural e ideológico de una Revolución de la que él mismo fue protagonista.⁴ Sus apasionadas y lúcidas intervenciones públicas en defensa de la libertad de expresión, así como de un teatro que, aparte de ser una escuela de virtud y libertad, fuera un arma en el combate contra el fanatismo y la tiranía le convierten en un interesante objetivo para examinar su paso a la escena española, bastante más moderada y carente de la citada libertad.

Ya en 1789 Chénier, con motivo de las polémicas representaciones de su «tragedia nacional» *Charles IX ou l'École des rois*,⁵ manifestó una concepción del teatro ligada a los objetivos de la Revolución. En los numerosos textos insertos en la edición de la citada obra encontramos una verdadera

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Véase Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (en prensa).

2. Hemos utilizado los ejemplares depositados en la Biblioteca Nacional de Madrid con las signaturas T-6154 y T-15286 para *Jean Calas* y T-6115 para *Fénelon*.

3. Véanse las referencias bibliográficas de las traducciones en F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad, 1983, nº 195, 196, 197, 198 y 363; *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). II: Catálogo de manuscritos*, Barcelona, Universidad, 1988, nº 250.

4. Véase Alfred Jepson Bingham, *Marie-Joseph Chénier. Early political life and ideas (1789-1794)*, Nueva York, Privately Printed, 1939.

5. París, Didot, 1790; B. Nacional de Madrid T-2304.

teoría acerca del papel que debe desempeñar el teatro en la nueva situación histórica. Se declara abierto partidario de la tragedia como género más complejo, pero también más adecuado para abordar con dignidad los grandes temas que él propone. Acepta desde un punto de vista teatral las obras de Racine y Corneille, considera que su admirado Voltaire también ha contribuido a elevar la dignidad de la tragedia, pero él quiere dar un paso adelante gracias a una circunstancia de la que no pudieron disfrutar sus antecesores: la libertad para abordar temas nacionales, para crear una verdadera tragedia nacional capaz de enfrentarse críticamente con la historia de Francia. En parte ya lo había conseguido Voltaire, pero, como muy bien afirma Marie-Joseph Chénier, «[il] a plus approfondi, dans ses tragédies, la morale proprement dite, que la politique» (ed. cit., p. 17).

Por lo tanto, las nuevas circunstancias históricas permiten que nuestro autor defienda una renovación de la tragedia para convertirla en un género capaz de incorporar la temática histórica nacional con una perspectiva crítica que aliente el amor a la virtud, las leyes y la libertad y haga detestar el fanatismo y la tiranía. La polémica *Charles IX ou l'École des rois* constituye un perfecto ejemplo de esta concepción del género. Aparte de presentar un tema un tanto alejado de los hipotéticos intereses de los espectadores españoles, es evidente que una obra con el enfoque de la citada habría sido rechazada por la censura tanto para su publicación como para su representación. No nos consta, pues, ningún intento de traducirla, pero tan polémico autor tendría una presencia en España incluso antes de lo él mismo esperaba. En uno de los párrafos de su discurso titulado *De la liberté du théâtre en France* indica que, sin los literatos, Francia estaría en 1789 igual que España y que si esta última tuviera cinco o seis escritores de primer orden al cabo de cincuenta años llegaría al punto en que se encontraba la Francia revolucionaria. Desconozco la existencia de esos cinco o seis hombres de letras tan capaces, pero la situación española varió lo suficiente como para que, antes de tan dilatado período, Chénier pudiera estar presente en las imprentas y escenarios de España.

La primera traducción de la que tenemos noticias fue la realizada por Vicente Rodríguez de Arellano a partir del original de *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, estrenada con relativo éxito en París el 9 de febrero de 1793. Con el título de *El duque de Pentiebre* fue publicada en Madrid en 1803 poco después de ser representada en el teatro de la Cruz de la citada ciudad.⁶ El mismo texto fue reeditado en tres ocasiones, una en Valencia

6. Volvió a representarse en Madrid en 1804, 1805, 1811 y 1819. Véase Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, p. 79.

(1814) y dos en Barcelona (sin fecha), lo cual demuestra la buena acogida que tuvo, sobre todo en esta última ciudad durante el período 1814-1830.⁷ Contamos también con un manuscrito de la traducción con aprobaciones de 1820 y probablemente destinado a alguna de las compañías que representaron esta obra, presente en los escenarios españoles durante las dos primeras décadas del siglo XIX.

El navarro Vicente Rodríguez de Arellano fue uno de los más prolíficos traductores del teatro francés de la época.⁸ Tradujo obras de Louis-François Faur, Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, Jacques-Marie Boutet de Monvel, Gernevalde, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Enmanuel Dupaty, Ségur le Jeune y otros. Se trata de un grupo bastante coherente de obras del teatro francés de las dos últimas décadas del siglo XVIII que se insertan entre la comedia tradicional y la sentimental que tanto furor hizo por entonces, tanto en Francia como poco después en España. En este contexto no es de extrañar que seleccionara la obra de Chénier, a pesar de su originaria clasificación como «tragedia». Sin hacer ninguna modificación sustancial, Vicente Rodríguez de Arellano la publica como «comedia» y como tal sería considerada por unos lectores y unos espectadores españoles que tendrían un concepto de la tragedia distinto del renovador defendido por Chénier.

No obstante, las cuestiones relativas al género serían secundarias para un traductor que sabía buscar obras capaces de interesar a los espectadores de la época, lo cual le proporcionó una considerable popularidad. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* se ajustaba a este molde al conjugar una apreciable calidad dramática, unos contenidos relativamente avanzados en el panorama teatral español y una sabia utilización de los resortes capaces de propiciar una respuesta emotiva por parte del público.

Aparte de que Fénelon fuera un autor conocido por los españoles gracias al espectacular éxito de su *Aventuras de Télémaco*, reeditada en español en doce ocasiones entre 1700 y 1830,⁹ el texto de Chénier nos muestra un

7. Véase M^a Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, vol. I, p. 269.

8. Véase Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993, pp. 388-392.

9. Véase Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela española del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, p. 188. Según Adolphe Lieby, aunque el protagonista está basado en un personaje real llamado Fléchier, Chénier escogió a Fénelon como protagonista porque el autor de *Télémaco* representaba en la época el alma pura y divina, repleta de filantropía (*Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, París, 1901, reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1971, p. 101). La misma asociación podría ser percibida entre los espectadores españoles dado el éxito de la citada obra.

argumento también muy frecuente en la novelística sentimental española de la época, en buena parte traducida del francés. Fénelon o, en la primera edición española, el duque de Pentiebre es un modelo de gobernante preocupado exclusivamente por la felicidad de sus súbditos. Sin salirse del paternalismo idealizado defendido por la literatura sentimental de la época, el protagonista resultaría eficaz de cara a un público probablemente encandilado por la inmensa bondad de un gobernante «sensible» —palabra clave—, capaz de deshacer la injusticia que supone encerrar durante quince años a una virtuosa mujer y su hija en una especie de cárcel a causa de un tiránico padre. Pero Fénelon, siempre dispuesto a ayudar, no sólo libera a tan virtuosas mujeres. Gracias a una serie de anagnórisis rocambolescas ya habituales en la literatura sentimental de la época, les devuelve el marido y padre en un final feliz que viene a demostrar que con sensibilidad y tolerancia un gobernante puede combatir el fanatismo para propiciar la felicidad de sus súbditos, siempre dispuestos a confiar en la providencia que recompensará su inquebrantable virtud.

Dentro de este esquema argumental tan sencillo y eficaz también se encuentran los personajes negativos. El padre despótico e interesado que no admite el virtuoso amor de su hija y la encierra. La rectora del «colegio» —entiéndase una institución religiosa— que intenta forzar la voluntad de la doncella para que entre en un convento..., todo ajustado a los tópicos de esta literatura, pero dramatizado con eficacia. De ahí el éxito que obtuvo entre un público que, aparte de haber visto obras similares, leía las novelas sobre enclaustradas —algo menos osadas en España que en Francia— donde se desarrollaban argumentos muy similares.¹⁰

La traducción de Vicente Rodríguez de Arellano no altera nada sustancial del original. Elimina, como era habitual, el prólogo del propio autor —una carta dirigida al ciudadano Daunou, de la Asamblea Nacional— en el que aboga por un teatro abiertamente comprometido con los principios de la Revolución y capaz de incorporar todos los aspectos interesantes de la política, la religión, los grupos sociales, la historia, etc., para instruir y deleitar a los ciudadanos. Esta supresión, más que a una cuestión de censura o a la voluntad de un traductor que se significaría posteriormente por su pensamiento conservador, se debería al poco interés que despiertan tales textos entre los editores de las traducciones. En cuanto a la obra en sí, Rodríguez de Arellano se limita a simplificar algunos parlamentos con una versificación fluida y ajustada a los moldes teatrales al uso.

10. Tal vez el ejemplo más significativo e interesante sea la novela atribuida a Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, publicada por primera vez en París en 1801 (véase la edición de Gérard Dufour, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1987).

A pesar de las numerosas erratas que tiene la primera edición —llegan a alterar, incluso, el orden de las escenas—, las únicas modificaciones que afectan en cierta medida al contenido las encontramos en los actos III y IV. En ambos, el traductor suaviza diversos parlamentos de Fénelon y Heloísa para evitar una identificación demasiado explícita entre el comportamiento de los religiosos y el fanatismo. Otras veces se trata de introducir pequeños matices para evitar la acción de la censura. Por ejemplo, en el acto III Fénelon manifiesta su inmediato proyecto de socorrer a la mujer enclaustrada desde hace años:

C'est mon premier devoir: servons l'humanité;
Après, nous rendrons grace à la Divinité.

mientras que en la traducción encontramos lo siguiente:

... venid os ruego,
que el servir la humanidad
es nuestro deber primero.

En realidad, dice lo mismo, pero sin necesidad de priorizar la humanidad en relación con la divinidad.

Vicente Rodríguez de Arellano mantiene el objetivo central de la obra: subrayar la satisfacción que encuentra un alma sensible en el ejercicio de la bondad. Para conseguirlo respeta el sencillo y previsible esquema argumental de Chénier, así como el tono estilístico. Sin embargo, lo que en el texto original era considerado como una tragedia en la traducción aparece como una comedia. La razón hay que buscarla en la innovadora concepción del género que tenía el autor francés. Él considera que la naturaleza de las obras dramáticas, en cualquier género, es independiente del rango que tengan en la vida real los personajes representados. Y afirma:

Quand le ton est pathétique, simple et majestueux, quand les mœurs des personnages ont de la dignité, quand le but de l'auteur est constamment d'exciter les larmes, l'ouvrage est une tragédie.¹¹

Una obra que respondiera a tales objetivos difícilmente sería aceptada como tragedia en el contexto teatral español de la época, donde —a pesar de ciertas tensiones— predominaba todavía un concepto del género más

11. Cit. por A. Lieby, *op. cit.*, p. 314.

restringido y clásico. Obras como las de Chénier se situarían en lo que se llamó la comedia sentimental o lacrimosa o, incluso, tragedia urbana.¹² De ahí que el cambio en el concepto genérico atribuido a la traducción sea una simple adaptación al esquema genérico predominante en el panorama teatral español.

La segunda obra de Chénier traducida al español y editada tuvo que esperar una época de mayor libertad como fue el Trienio Liberal (1820-1823). Se trata de *Jean Calas ou l'École des juges*, tragedia estrenada con poco éxito en París el 6 de julio de 1791.¹³ El traductor fue Dionisio Solís (1774-1834), uno de los dramaturgos más activos de la época, aunque poco atendido por la crítica.¹⁴ Su obra original es escasa, pero fue un prolífico refundidor al gusto clasicista de comedias del Siglo de Oro y traductor de Shakespeare, Alfieri, Voltaire y Kotzebue, entre otros. La homónima traducción fue publicada en Madrid en 1822 aprovechando la nueva situación política, que permitiría la difusión de tan contundente y bien dramatizado ataque a la pena de muerte, al fanatismo religioso y a la insensibilidad de los jueces.

Ninguno de los citados temas era nuevo en el teatro español. Baste recordar una obra paradigmática dentro de la comedia sentimental como es *El delincuente honrado* (1787), de Jovellanos. Pero resulta difícil encontrar una toma de postura tan nítida y, por lo tanto, no nos debe extrañar la necesidad de esperar al Trienio Liberal para ver esta obra en los escenarios españoles. Dionisio Solís no alteró en lo sustancial el original. Su traducción revela un estilo poético poco ajustado a los moldes de la tragedia y de ahí la pérdida de la concisión y relativa austeridad de las que hace gala Marie-Joseph Chénier. Pero debemos tener en cuenta que, al igual que sucediera con la anterior obra aquí comentada, el traductor consideraba que estaba ante una comedia sentimental y no ante una tragedia. Solís, que había vertido al español el mayor éxito en España del nuevo género, *Misanropía y arrepentimiento* (trad. esp., 1800) de Kotzebue, se siente libre para abandonar la gravedad trágica y utiliza todos los recursos estilísticos tendentes a conmover al espectador. Y lo consigue con un texto que no alcanza elevadas cotas de calidad, pero sí es propio de uno de los mejores traductores de la época.

12. Al respecto, véase fundamentalmente M^a Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad, 1990.

13. La obra fue representada en Barcelona durante el Trienio Liberal. Véase M^a Teresa Suero, *op. cit.*, vol. II, p. 269. No nos constan representaciones en Madrid.

14. Véase el fundamental estudio de David T. Gies, «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII (1991), pp. 197-210.

Aparte de estas cuestiones estilísticas, Solís no introduce ningún cambio sustancial que afecte a la estructura o al contenido de la obra de Chénier. Debemos recordar que la misma estaba basada en un caso real que provocó una importante polémica en Francia y la participación de Voltaire en defensa del inculpado. Los hechos acaecidos en Toulouse en 1762 fueron denunciados por el filósofo en 1765 y, por razones obvias, no pudieron ser presentados en los escenarios franceses hasta después de 1789. De hecho, la obra de Marie-Joseph Chénier coincidió en París con otras dos en la temporada 1790-1791 que abordaban el mismo tema.¹⁵ Estas circunstancias hacen que el autor incorpore al propio Voltaire a la obra, aunque no le ponga en escena. Se le presenta como el único recurso con que cuentan los familiares para salvaguardar la inocencia del protagonista, de ahí que al final de la obra se diga que van a recurrir a él para que denuncie el injusto juicio incoado contra Jean Calas. Las elogiosas referencias a Voltaire se encuentran en el acto V, escena 2, exactamente igual que en el original. Esta circunstancia sólo es posible dado el año de publicación de la traducción, pues el nombre de Voltaire estaba vetado incluso en las obras escritas por él mismo y que fueron traducidas al español.¹⁶

No obstante, Solís suaviza algunos parlamentos y referencias. Por ejemplo, en el acto I evita las referencias explícitas al fanatismo católico que en la traducción aparece como fanatismo, sin concretar. En el acto V también encontramos una hábil matización al evitar que el protagonista defienda la igualdad ante Dios de todos los cultos religiosos:

C'est par des actions et non par des prières
Que Dieu laisse fléchir ses jugemens sévères;
Et, si je connais bien ce Dieu mon seul appui,
Les cultes différens sont égaux devant lui.

La matizada traducción de Dionisio Solís es la siguiente:

Su ley consiste en las obras;
y el que cumple sus mandatos
amándole, y en su nombre
a los otros, es cristiano.

15. Véase A. Lieby, *op. cit.*, p. 83.

16. Véase F. Lafarga, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad, 1982.

Estas matizaciones, el cambio en datos circunstanciales como el nombre de algunos personajes y la supresión de algunas referencias a lugares y fechas sólo comprensibles por los espectadores franceses no suponen nunca una alteración sustancial del texto original, cuyo contenido probablemente sería asumido por un autor que tradujo obras de dramaturgos tan significativos como Alfieri y el propio Voltaire. Contenido resumido por Palissot al referirse al protagonista en su prólogo inserto en la edición original:

Eh! quoi de plus beau, de plus grand, de plus auguste, dit Sénèque, que l'âme d'un juste luttant avec sa seule vertu contre tous les orages de l'adversité;

e idea central de la obra que es resumida y explicitada en los versos finales con un llamamiento propio de la concepción del teatro que tenía Chénier:

Escarmentad. Ceda, oh pueblo,
el fanatismo a la sana
razón. Y aprenda en la muerte
de Juan Calás nuestra patria
y el resto del mundo a usar
de piedad y tolerancia.

Por último, cabe citar otra traducción, en este caso no impresa, de *Caius Gracchus* (1793), realizada por un anónimo traductor, tal vez el mismo Dionisio Solís, y con destino probablemente a una representación dada en Madrid durante el año 1813.¹⁷ La fecha es tremendamente significativa del porqué de la presencia de esta tragedia en los escenarios de Madrid y, durante el Trienio Liberal, Barcelona,¹⁸ puesto que dado el carácter simbólico del protagonista y el enfoque de Chénier es difícil imaginarla en España antes de 1812. No obstante, la anónima traducción no parece añadir nada nuevo a lo ya explicado.

¿Qué conclusiones podemos sacar de la presencia de la obra de Marie-Joseph Chénier en los escenarios españoles de principios del siglo XIX? Es obvio que su vinculación con la Revolución de 1789 y su concepción de lo

17. Véase F. Lafarga, *Las traducciones...*, *op. cit.*, vol. II, n° 109.

18. M^a Teresa Suero explica que, frente a las 32 reposiciones que *El duque de Pentiebre* tuvo en Barcelona, *Cayo Graco* sólo fue representada una vez, concretamente el 17 de agosto de 1820, por una compañía que poco antes había puesto en escena tragedias de Alfieri, Martínez de la Rosa y Quintana para sumarse con «inefable entusiasmo» al «renacimiento de la libertad» (*op. cit.*, vol. II, p. 269).

que él denominó la «tragédie patriotique» no facilitaron su pase al teatro español. Pero leyendo, por ejemplo, la edición original de su *Charles IX ou l'École des rois*, pienso que en el panorama teatral y político coetáneo de España sería más difícil asumir los textos teóricos que la acompañan que la propia obra. Su abierta defensa de la libertad de expresión en contra de cualquier censura —llega a considerar a los censores como eunucos cuya única misión es combatir la razón y la libertad— y de la posibilidad de incorporar temas nacionales cercanos en el tiempo y con implicaciones políticas —ahí reside, según Adolphe Lieby, su innovación con respecto a Diderot y Voltaire¹⁹— apenas serían defendibles, dentro de la legalidad, por quienes en España representaban lo más avanzado de la Ilustración. Circunstancia que, por otra parte, no afecta a su traductor Vicente Rodríguez de Arellano.

No obstante, esta distanciación en los planteamientos teóricos no impidió que *El duque de Pentiebre* conectara perfectamente con los espectadores españoles sin ser sometida a alteraciones sustanciales. La narrativa y el teatro de la España de entonces, gracias en buena parte a las traducciones de obras originales francesas, ya habían preparado el gusto de unos espectadores cada vez más partidarios de esa literatura sentimental en la que se pueden inscribir los dos textos analizados de Chénier. Sus obras superan el estricto y, a veces, vacío marco moral de esta literatura para aportar una mayor concreción resumida en su defensa de la libertad. Pero este matiz apenas sería percibido por unos espectadores que situarían las dos obras en una línea ya habitual para ellos.

Dicha línea, no obstante, tenía en España relativamente poco que ver con la tragedia, la cual registraba las tensiones propias del inminente Romanticismo pero todavía estaba sujeta a las limitaciones clasicistas entre nuestros dramaturgos. La renovación de la misma defendida por Chénier en España tendía, inevitablemente, a otro género como el drama o la comedia sentimental. De ahí el cambio en la clasificación genérica introducido por sus traductores, quienes, por otra parte, eran conscientes del mayor atractivo del nuevo género frente a una tragedia siempre minoritaria y abocada a desaparecer porque en España su capacidad de adaptación fue anulada, en parte, por el empuje de la comedia o el drama sentimental.

Observamos, por lo tanto, que de nuevo el análisis de las traducciones del teatro francés de finales del siglo XVIII, tan abundantes, es un punto de referencia inexcusable para comprender el propio teatro español. Marie-Joseph Chénier pensaba que serían necesarios cincuenta años para que Espa-

19. *Op. cit.*, p. 328.

ña llegara a la situación de Francia en 1789, pero la necesidad que tenía nuestro teatro de adaptarse a las nuevas tendencias permitió que su obra fuera traducida antes, aunque fuera aprovechando fechas tan particulares como 1813 o 1822, alejadas en parte del fanatismo y la tiranía que siempre combatió Chénier con sus obras teatrales.